

В.В. ПРОЗЕРСКИЙ

*Доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургский
государственный университет*

СТРУКТУРИРОВАНИЕ МИРА ИСКУССТВ

В статье предлагается новый способ структурирования мира искусств с применением такого понятия парасемиотики, как жест. Приведены доказательства того, что способом бытия произведений всех видов искусств является исполнение в пространстве и времени, а способами хранения - текст и запись. Художественный мир состоит из трех типов искусств: исполнительских, исполненных и требующих исполнения. *Ключевые слова:* искусство, структура, язык, знаки, жест, семиотика, парасемиотика, исполнение, текст, запись

Попытки структурирования мира искусств неоднократно предпринимались в эстетике с момента ее возникновения в XVIII в. Подробное рассмотрение и оценка большинства из этих начинаний дана в книге М.С.Кагана «Морфология искусства» [1]. Развитие идей, содержащихся в исследовании М.С.Кагана, было продолжено Б.М.Галеевым [2]. В дальнейшем, несмотря на нерешенность многих проблем в этой сфере, интерес к системному анализу мира искусств в эстетике увял. Теперь, по истечении некоторого времени, наступила пора прервать затянувшуюся паузу и вновь обратиться к незаконченной теме, чтобы продолжить ее развитие с новых позиций.

Систематизация искусств по видам невозможна без решения вопроса о способе бытия художественных произведений в пространстве и времени. Та или иная система классификации будет зависеть от того, какие произведения искусства (здесь речь идет только о классическом искусстве) определяются как артефакты, обладающие бытием в *пространстве*, а какие рассматриваются в качестве процессов во *времени* или *времени и пространстве*. В данной статье предлагается подход к этим проблемам с точки зрения семиотики, или точнее - парасемиотики.

Стремление расширить возможности семиотического подхода к искусству привели к введению в традиционную семиотику таких новых понятий, как «глубокая семиотика» [3] и «глубинная семиотика» [4]. Однако и этих понятий недостаточно для схватывания ускользающих от понятийной тематизации энергий, генерирующих эстетическую реальность. Следующим шагом в сторону расширения семиотического аппарата эстетических исследований должно стать обращение к концепту *жеста* (*gestus*).

Чтобы объяснить, почему в семиотику искусства необходимо введение понятия жеста, обратимся сначала к эпохе генезиса мышления и языка. То, что мышление на первых этапах развития человечества имело комплексный, диффузный, синкретический характер, установлено в науке давно.

Соответственно, язык, как носитель сознания, представлял собой многомерное телесное действие, в котором *звук не отделялся от жеста*. «Самое слово было первоначально языковым жестом, компонентом сложного общетелесного жеста, причем жест мы понимаем здесь широко, включая сюда мимику как жестикуляцию лица». [5. С. 71].

Таким образом, создавался звукожест, или аудиовизуальный жест, разворачивающийся в пространстве/времени (хронотопе, или топохроне). Он обладал огромной аффективной силой, источник которой лежал «в древней магии с ее заклинаниями и иступлениями, обращенности к космическим идеям творения, становления, хаоса ради слияния человека, природы, общества и вещей» [6. С. 477]. Синкретический звукожест имел несколько функций, из которых важнейшие: моделирующая, указательная, миметическая, экспрессивная. Преодоление архаической стадии мышления, развитие цивилизации пошло по колее *фоноцентризма*, позже превратившегося в *фоно-логоцентризм*. В результате такого смещения акцентов первоначальное единство звука и жеста было разорвано. Звуковая вербальная коммуникация начала доминировать над жестовой, сведя её к функции *визуального сопровождения*, или *аккомпанемента речи*.

В художественной деятельности обнаруживается иная ситуация. Феномен искусства сохранил в себе синкретические черты и особенности человеческой деятельности, характерные для архаики. Эта особенность искусства была замечена многими исследователями. Убежденность в том, что произведения искусства на протяжении всей истории своего развития сохраняют некоторые изначальные смысловые образования (ритуалы, мифы, архетипы) была свойственна литературоведам Кембриджской школы ми-форитуалистики и различным направлениям искусствознания, находившимся под влиянием психоаналитических идей К.Юнга. С.М.Эйзенштейн обнаруживал в собственном творческом процессе черты архаического мышления, которые он называл «чувственным мышлением», где мысль еще не освободилась от плена эмоций [7. С.119].

Мостиком, соединяющим психическую сферу эмоций, как реакций на *сигнал*, с рациональной формой сознания, существующей в *знаковой форме*, служат знаки-индексы (в соответствии с классификацией знаков Ч.Пирса). Так как основными каналами информации у человека являются зрительный и слуховой, то в речи аудиальный знак-индекс является интонацией (она относится к сфере паралингвистики), а зримый знак-индекс выступает как жест, представляющий экстралингвистический фактор речи. И в визуальных и в аудиальных знаках-индексах, сопровождающих речь, означающее и означаемое знака *сращены между собой*, то есть здесь мы имеем дело с *автономными* (самообозначающими) знаками. Но паралингвистические и экстралингвистические факторы речи играют *подчиненную роль* по отношению к ее смысловому содержанию.

Эти общие положения лингвистики верны для социальной формы общения, но если мы обратимся к искусству, то в согласии с тем, что было сказано выше о сохранении в художественном процессе особенностей архаической коммуникации, мы должны будем признать, что соотношение этих факторов в нем другое. Надо вспомнить, что аудиовизуальный жест, вовлекавший в действие все телесные модальности человека, был основным передатчиком ритуально-мифологической информации, не расчлененной на специализированные сферы. Следовательно, и в основе художественной коммуникации, имеющей целостный чувственно-рациональный характер, вовлекающей в действие все психологические способности человека, должен лежать *синкретический звукожест*.

Аналитическое расчленение термина «звукожест» на два понятия, употребляемые в искусствоведческой литературе, дает словосочетания: «пластическая интонация», применяемое в музыковедении, и «интонированная пластика» (жеста), используемое в хореографии. Эти термины, в сущности - синонимы, порядок слов в них не имеет значения, поэтому есть смысл объединить эти зеркально отражающие друг друга выражения в одно: *эстетический жест*.

Фактически, мы выходим за границы семиотики в ту область, которую можно обозначить как *парасемиотику*. Дело в том, что создание эстетического жеста не схватывается понятийным аппаратом науки. Оно представляет собой ускользающее от всякой тематизации и концептуализации то «чуть-чуть», что превращает ремесленное изделие в артистическое. О таинственной магии «чуть-чуть», способной придать невыразимое эстетическое очарование произведению, заговорила эстетика барокко, назвав это качество «*ne scio quod*» («не знаю что», «нечто»). В XX в. неуловимое рассудком, но интуитивно ощущаемое эстетическое качество произведения стали называть вслед за В.Беньмином «аурой».

Обратимся к сценическим искусствам, в которых телесное действие, жест является материалом творческого процесса, внутри которого происходит его преобразование в жест эстетический, - хореографии, пантомиме, актерской пластике, музыке вокальной и инструментальной. Эти искусства называются *исполнительскими* (перформативными), разворачивающимися в пространстве и времени. Не только в танцевальном искусстве, но и вокальном присутствует синкретическое телесное начало с его причастностью к космическим ритмам. В инструментальной музыке имеется аналогия между жестом дирижера и жестом пианиста. Движения рук пианиста выходят за рамки одной только задачи звукоизвлечения, они сами обладают артистической выразительностью: «И по своему назначению, и происхождению это выразительные движения. В ряде случаев наряду с игровыми движениями это прямо выраженный жест» [8].

Огромную роль эстетический жест играет также в драматическом театре, в актерском искусстве. Говоря о роли жеста в сценическом искусстве,

невозможно обойти теорию «театра жестокости» А.Арто. Арто пошел дальше своих предшественников в проектах создания мощного энергетического актерского посыла. Он мечтал о возвращении театра к мистери-альности, полагая, что осуществление этой задачи возможно только путем возрождения жестового праязыка, приобщавшего человека к глубочайшим космическим ритмам. Как считает Н.Б.Маньковская, Арто хотел добиться этой цели, «спрессовав», «сжав» современный вербальный язык до плотности архаического жеста, носителя многогранной телесной выразительности [9. С.477].

Итак, в исполнительских (перформативных) искусствах происходит разворачивание в топохроне сцены «сиюминутного» действия на глазах у зрителя/слушателя. Но эти искусства должны иметь возможность закрепления и сохранения своих произведений, иначе добытые творческими усилиями художественные достижения навсегда исчезали бы из культуры после единственного исполнения. (Исключение составляет импровизация, которая, по определению, неповторима и невоспроизводима.)

Первый способ создания константного существования произведения исполнительского искусства - это его запись в виде *текста*. В данной статье под текстом подразумевается схематическая запись произведения, осуществляемая *в материале, не являющемся* субстанцией данного вида искусства (нотная партитура, пиктография танца, сценарий, режиссерская идеография спектакля или фильма, актерские зарисовки образа своего героя и т.д.). Текст чаще всего предшествует созданию произведения, являясь его графическим прообразом, но он может быть также условной знаковой записью уже исполняемых произведений. Так, например С.М.Эйзенштейн разработал свою систему идеографической и пиктографической записи мизансцен [10].

Необходимо различать понятия *текста произведения* и *самого произведения*. Текст, как правило, имеет служебное значение, само же произведение существует только *в исполнении*, исполнение - это *способ его бытия*, тогда как текст - одна из форм его *сохранения и хранения*, обычно скрытая от зрителей. Но бывают и исключения. Тексты некоторых искусств (например, музыки) имеют такое самостоятельное значение, что музыкознание разделилось на две науки: историю музыкальной литературы и историю исполнительства. Тем не менее, поскольку текст есть знаковый комплекс, а в знаке, в отличие от жеста, означающее произвольно по отношению к значению, смыслу, то совершенно неважно, в каком материале будут записаны ноты: на пергаменте или бумаге, выправированы на медной доске, написаны от руки или изданы типографским способом. В то же время восприятие музыкального произведения чрезвычайно чувствительно к особенностям звукоизвлечения, стилю исполнения, фактуре голоса, тембру инструмента, темпо-ритмическому исполнению музыки, другим моментам динамики и агогики.

Второй способ сохранения произведений исполнительского искусства - аудиовизуальные *записи исполнений*. Аудиовидеозапись можно уподобить своего рода «отпечатку», «слежку» с живого произведения, полученному электронным способом. Записанные исполнения, становятся теперь уже *исполненными*, они хранятся как пространственные артефакты в специальных помещениях. (В таком случае, почему не провести аналогию между ними и музейными собраниями - хранилищами артефактов так называемых «пространственных искусств»?)

Мы закончили рассмотрение перформативных искусств, проследив их три возможных состояния:

- а) состояние потенциального исполнения - текст;
- б) состояние актуального исполнения;
- в) модус исполненности (пребывание в состоянии записи).

Из перечисленных трех состояний именно *акт исполнения* является *способом бытия* произведения перформативного искусства, тогда как первый и третий модусы - всего лишь способы сохранения (хранения).

Теперь обратимся к искусствам, которые предстают перед зрителями только в *состояниях записи*, как артефакты, располагающиеся в пространстве. Отсюда идет и распространенное наименование их «пространственными искусствами». Можно ли говорить, что и здесь мы имеем дело с телесным действием, жестом, как и в исполнительских искусствах? Можно, но в том смысле, что эти искусства выступают перед зрителями как *следы моделирующих, экспрессивных, миметических жестов*, оставленных их творцами в твердых материалах.

Первым из отечественных исследователей, указавшим на происхождение графики, живописи, скульптуры из жеста художника, был П.Флоренский. Флоренский находил общий корень этих искусств в организации пространства, считая, что основным средством взаимодействия человека с пространством является жест. Флоренский утверждал: «наступление на мир всегда есть жест, большой или малый, напряженный или неуловимый, а жест мыслится как линия, как направление» [11. С. 329]. Отсюда следует, что графика - это система жестов, закрепление которых зависит от инструментов, используемых художником. «Если в руке карандаш, то жест записывается карандашной линией, если штихель, то вырезывается, если игла, то выцарапывается. Но каков бы ни был способ записи жеста, суть дела всегда в одном - в линейности» [12]. Иного характера действия живописца. Живопись строится касаниями, наложениями цветовых пятен, и взаимоотношения живописца с миром иное, чем у графика. Если график наступает на мир, вторгается в него, то живописец, как считает Флоренский, показывает скорее, как наступает мир на него. Отдельные моменты этого пассивного восприятия мира даются касаниями, прикосновениями. В результате возникает «пассивное пространство», которое строится осязанием. (Осязание Флоренский называет «активной пассивно

стью» в отношении мира). Цветовые пятна, строящие форму, - это следы касаний кистью живописной поверхности. Художник как будто осязает мир, и его картина представляет собой отпечаток «активной пассивности». Переходя к искусству ваяния, Флоренский различает в нем скульптуру и пластику. Скульптура ближе к графике, а пластика - к живописи. «Скульптурное произведение - это запись широких движений режущего или отбивающего орудия, а произведения пластики представляются записью прикосновений» [13. С.334].

Подход Флоренского к изобразительным искусствам как способам телесного взаимодействия с миром был развит его младшими современниками, выдающимися учеными А.Г.Габричевским и Б.Р.Виппером. (Продолжение исследований, трактующих искусство графики и живописи как запечатленный жест, можно найти в работах наших современников Е.Бобринской [14] и А.Г.Раппапорта [15].)

А.Г.Габричевский писал о том, что процесс восприятия живописи есть воссоздание «индивидуального жеста трехмерной руки творца, как жест, исчерпавшийся и запечатлевшийся во всей своей выразительной полноте» [16. С.224]. Изобразительное искусство, в сферу которого Габричевский включал и архитектуру, он называл «начертательными искусствами». Линия, черта, пятно «несут не только орнамент и изобразительные функции, но и функции чисто выразительные (экспрессивные), поскольку и контур и штрих и пятно воспроизводятся как элементы почерка, выражающего жест художника» [17].

Дальнейшее развитие теории архитектуры в русле жестовой практики получили у Б.Р.Виппера. Он обращает внимание на то, что архитектура -синтетическое искусство, создаваемое с расчетом воздействовать как на зрительное впечатление, так и на другие ощущения реципиента - аудиаль-ные, тактильные, кинестетические. В форме архитектурной оболочки отпечатывается человеческая активность, которая разворачивается под ее сводами [18].

Возникает вопрос: имеют ли «пространственные искусства» текст? Несомненно - да. Так как текст - это схема будущего произведения, выполненная в *ином материале* по отношению к материи самого произведения, то предварительные наброски, эскизы, картоны фресок, фиксирующие ключевые моменты замысла, можно считать *текстами* станковых и монументальных живописных произведений, а глиняные и гипсовые модели, предназначенные для отливки в металле или перевода в камень, выступают в роли *текста* будущих скульптур.

Следующий этап работы после создания текста - *исполнение* замысла в материале самого искусства. Взаимоотношение между текстом и исполнением в этих искусствах своеобразно. В них художник, как правило, сам является и автором замысла и его исполнителем. Причем исполнение совершается не публично, а в тиши мастерской (исключение составляет

action painting и некоторые другие виды модернистского искусства). На суд зрителей картина выносится тогда, когда она *исполнена*, поэтому то, что выставлено в галереях, музеях, салонах, представляет собой *записи исполнений*.

В архитектуре и дизайне отношения между текстами (проектами, чертежами, моделями, макетами и т.д.) и самими произведениями оказываются еще более сложными, чем в «начертательных искусствах». Ведь далеко не все архитектурные и дизайнерские проекты реализуются, поэтому возник даже термин «бумажная архитектура». Он обозначает архитектурные проекты, ценные сами по себе, независимо от того, были ли они реализованы и могли ли вообще реализоваться. Причем характер исполнения проекта может совершенно изменить замысел архитектора в лучшую или худшую сторону (как это всегда бывает в исполнительских искусствах). Не зря архитектуру называют «застывшей музыкой».

Итак, мы нашли *три состояния*, в которых пребывают искусства, которым больше всего подошло бы название «*исполненных*», так как они являют себя в виде артефактов, занимающих определенное место в пространстве. Но теперь необходимо отметить, что *способом бытия* этих искусств является *исполнение*, имеющее свой хронотоп, а способами *хранения* - текст и запись исполнения. А это значит, что полотно становится *картиной*, бронзовая отливка или конфигурация мраморной глыбы - *произведением скульптуры* только когда зритель начинает совершать процесс сотворчества с автором-исполнителем данного произведения. Реципиент сам должен проявить активность, чтобы погрузиться в творческий процесс, *запись* которого представлена ему для соучастия в нем.

То искусство, которое именуется *художественной литературой*, представляет собой, прежде всего, записанный графическими знаками *текст*. И как всякий текст он требует *исполнения*, чтобы превратиться в *литературное произведение*. Процесс превращения текста в произведение, совершаемый читателем, был прослежен в работах Р.Ингардена, вслед за ним - представителями школы «рецептивной эстетики», а также М.М.Бахтиным, У.Эко и другими исследователями. Как показал Р.Ингарден, литературный текст обладает схематичностью, имеет места не полной определенности, лакуны, неоднозначность смысла. Всё это требует от читателя работы по конкретизации текста, превращения чтения в *исполнительскую практику*, с помощью которой текст интерпретируется и возводится в статус *литературного произведения* [19].

Исполнение литературного текста может быть чтением «про себя» или вслух. Осмысление литературного текста во внутренней речи напоминает просматривание музыкантом нотной партитуры, этот этап предваряет его настоящее исполнение - вокальное или инструментальное озвучивание. Чтение словесного текста только глазами так же можно назвать лишь подготовкой к подлинному его исполнению: на этой стадии еще не слышны

авторская интонация, полифония голосов персонажей, ритм и звуковая инструментовка поэтических строчек.

Исполнение как озвучивание литературного текста отличается от интерпретации произведения живописного (пластического, графического) искусства тем, что в последнем случае зритель имеет дело с уже *созданным* произведением, и его целью является *воссоздать* его исполнение. А при встрече с литературным текстом задача заключается в том, чтобы самому *исполнить*, то есть *создать* произведение.

В заключение остается суммировать то, что уже было сказано в отдельных разделах текста. *Способом бытия* художественного произведения, (к какому виду искусств оно ни относилось бы) является *исполнение*, протекающее в *пространстве и времени*. Способами сохранения и хранения произведений являются *тексты*, а также *записи исполнений*, имеющие *пространственную форму*. Мир искусств образован искусствами трех типов:

а) искусства *исполнительские* (artes performantes) представляющие перед зрителем/слушателем в своей непосредственной топохронной бытийности, но обладающие скрытостью форм своего хранения;

б) искусства *исполненные* (artes performatae) представляющие зрителю итог художественной работы в материале каждого своего вида;

в) искусства, представленные зрителю в виде *текстов*, то есть в виде слов, записанных графическими значками. Превращение текстов в литературные произведения происходит в процессе их *исполнения*. Поэтому искусства этой группы можно назвать «*требующими исполнения*» (artes performandae).

* * *

1. КазанМ.С. Морфология искусства. Л., 1972.
2. Галеев Б.М. Человек. Искусство. Техника. Казань, 1987.
3. Проективный философский словарь. Проективный философский словарь / Тульчинский Г.Л., Эпштейн М.М. и др. СПб., 2002.
4. Фещенко В.В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С.6-43.
5. Круг Бахтина. Валентин Волошинов. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995.
6. Маньковская Н.Б. Жест и жестикуальность как художественно-эстетические феномены // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008. С.475-492.
7. Эйзенштейн С.М. Собрание сочинений. В 6 тт. Т.2. М., 1964.

8. *Павлова Л.И.* Применение элементов дирижирования для развития эмоциональности на уроках фортепиано. URL: <http://sar-ped-ob.3dn.ru/25/25-2-3.doc> (дата обращения 07.06.2013)

9. Маньковская Н.Б. Жест и жестикуляция как художественно-эстетические феномены // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008. С.475-492.
10. Иванов Вяч.Вс. История семиотики в СССР М., 1976.
11. Флоренский П. Анализ пространства в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. Иконостас. СПб., 1993.
12. Там же.
13. Там же.
14. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006.
15. Раппапорт А.Г. Жест и пространство в искусстве мультипликации // Проблема синтеза в художественной культуре. Отв. ред. Б.В.Раушенбах. М., 1985. С.67-75.
16. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002.
17. Там же.
18. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
19. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962